érudit
www.erudit.org

« *Souvenirs de Darmstadt*, mode d'emploi »

Nicolas Donin et Jonathan Goldman

Circuit : musiques contemporaines, vol. 15, n° 3, 2005, p. 19-22.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: http://id.erudit.org/iderudit/902367ar

DOI: 10.7202/902367ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 06:29

Souvenirs de Darmstadt, mode d'emploi

Nicolas Donin et Jonathan Goldman

Nous avons conçu le présent numéro de *Circuit* comme une contribution au vaste chantier historique défriché par l'ouvrage de Borio et Danuser précédemment commenté, et dont nous sommes heureux de proposer un extrait aux lecteurs francophones. Au-delà de la traduction de ce travail pionnier, nous avons cherché à interroger le phénomène darmstadtien à une plus grande échelle chronologique (en prenant en considération non seulement la période 1946-1966 mais, autant que possible, l'ensemble des soixante ans d'existence de l'institution), mais aussi en variant les formats et les styles de l'enquête.

Bien sûr, tenir un discours rationnel sur un lieu vivant tel que Darmstadt — dont l'existence même est régulièrement sujet de débats, après les polémiques sur ses orientations musicales — n'exclut pas de prendre position sur la nature de l'évolution des *Ferienkurse* ; et c'est une fonction possible des recherches musicologiques que de fournir à tout un chacun des éléments pour interpréter et juger ce qui y a eu lieu, ainsi que la nécessité (ou non) d'investir et de réinvestir ce mythe et ce lieu.

Mais ce n'est pas là, à nos yeux, la raison d'être principale du présent numéro. Comme nous avons voulu le dire à travers notre sous-titre, travailler sur l'histoire de Darmstadt — c'est-à-dire aussi sur les relations entre mythe, histoire et mémoire —, c'est faire retour sur l'un des grands moments de définition technique, esthétique, théorique, de ce que devait être la contemporanéité

en musique. Pour une revue dont l'objet, tel que défini par son intitulé, a été successivement la « musique du XX^e siècle » et les « musiques contemporaines », cela revient tout simplement à s'interroger sur ses propres présupposés esthétiques, géographiques, intellectuels. Les origines de la « musique contemporaine », genre (?) caractéristique de la musique savante du dernier demi-siècle, se situent en bonne part à Darmstadt : aussi est-il bien normal de s'adresser à Darmstadt — mais si possible avec de nouvelles questions et de nouvelles attentes — lorsque l'on veut analyser le présent à travers sa construction.

Notre démarche revêtira trois formes : publication d'archives, analyse musicologique, sollicitation de la parole des témoins.

Dans une première section, nous proposons au lecteur la transcription inédite d'une table ronde réunissant Berio, Boulez et Pousseur en juillet 1963. Par la façon dont chacun introduit dans une discussion collective les problèmes qu'il va traiter au cours de son séminaire, par le ton des interventions et des discussions avec le public (dont certains intervenants sont identifiés : Peter Stadlen, Maryvonne Kendergi...), les propos ici transcrits nous informent non seulement sur les préoccupations de ces compositeurs à un moment charnière de leur carrière, mais surtout sur les mécanismes concrets de l'espace public darmstadtien — sur les accords et savoirs implicites comme sur les zones d'ombres ou les malentendus (et ce, de façon infiniment plus directe que les productions définitives que constituent après coup les publications en revues ou en livres, souvent la source unique de notre savoir actuel sur ces débats). Nous remercions chaleureusement Jean-Jacques Nattiez de nous avoir autorisés à publier ici pour la première fois ces journées, qu'il a découvertes lors d'un séjour à l'*Internationales Musikinstitut Darmstadt* et dont il a assuré l'édition.

Dans la troisième section, Gianmario Borio analyse avec précision la réception de Webern à Darmstadt à travers les présupposés et les résultats des analyses musicales les plus significatives produites tout au long des années 1950 par les acteurs marquants du *revival webernien* à Darmstadt (Leibowitz, Spinner, Stadlen, Schnebel, Pousseur, Klammer, Stockhausen, Nono, Ligeti). Ce faisant, Borio nous fait découvrir leurs manières de lire la musique, et de là, d'en prescrire tant l'interprétation que l'écoute[1].

Dans la section centrale, enfin, nous avons réuni des souvenirs (sous deux formes : témoignages écrits et images). Parce que les cours de Darmstadt ont laissé des traces abondantes non pas seulement dans les traités théoriques qui en sont issus ou dans le corpus musical popularisé par quelques fameux interprètes jadis enregistrés par Wergo et Deutsche Grammophon (tels Siegfried Palm ou les frères Kontarsky), mais aussi dans les cerveaux et les greniers de tous ses participants, de tant de pays et de générations différentes, nous avons invité

1. En cela, cet article consonne avec le récent numéro de *Circuit* consacré à l'interprétation (vol. 15, n° 1, 2004), et plus particulièrement avec le texte polémique de Peter Stadlen dont nous avions proposé la traduction française (« Le malentendu pointilliste », p. 27-39).

nos collaborateurs à se livrer à un exercice de remémoration[2] et non pas de formulation théorique. Cette mémoire collective est rarement sollicitée pour elle-même et elle échappe d'autant plus volontiers à l'histoire monumentale qu'elle n'est pas aussi facilement accessible que l'archive officielle, conservée par l'institution même qui l'avait produite. Et de même que les images qui émanent de Darmstadt en constituent des symboles indéfiniment reproduits[3] (au même titre que certains faits et gestes ou dits et écrits), de même nous avons demandé aux compositeurs sollicités par notre enquête de nous adresser, avec leur texte, une image (photographie personnelle, document scanné ou autre) qu'ils associent, pour telle ou telle raison, à Darmstadt.

Il y aurait une série de rapprochements à faire entre l'histoire de Darmstadt et celle d'un autre lieu de pèlerinage européen, situé sous la même latitude, 200 km à l'est : Bayreuth. À lire Flaubert, il semble que Wagner avait déjà fait l'essentiel pour donner à la musique contemporaine son cliché futuriste, puisqu'on lit dans le *Dictionnaire des idées reçues* (le vrai, cette fois[4]) : « Wagner — Ricaner quand on entend son nom, faire des plaisanteries sur la musique de l'avenir. »

Sans entrer dans le jeu de la comparaison, nous avons donné à ce numéro un titre qui fait référence au quasi-genre littéraire et musical du « souvenir de Bayreuth » (on pense en particulier aux *Souvenirs de Bayreuth* (1880) pour piano à quatre mains rédigés par Gabriel Fauré et André Messager à leur retour de pèlerinage ; cette « Fantaisie en forme de quadrille sur les thèmes favoris de l'*Anneau du Nibelung* de Richard Wagner », sorte de carte postale musicale, pose, sans avoir l'air, des problèmes délicats tels que celui des modalités de mémorisation de la musique, celui des attentes implicites dans l'écoute ou encore celui de l'humour en musique !).

Au-delà de la référence à Bayreuth, ces « souvenirs » d'une culture musicale dont le geste inaugural fut de proscrire les souvenirs, posent la question de la mémoire collective de la musique dite savante du dernier demi-siècle : Qu'en connaît-on ? Qui la retient ? Comment la recueillir ? À quoi sert-elle ? « Retours sur la musique contemporaine », ces quelques souvenirs témoignent aussi d'un entre-deux : il semble que la notion de « musique contemporaine » soit, avec sa structuration sociale traditionnelle, de plus en plus solidement remise en cause par les musiciens concernés et leurs exégètes ; en ce sens, les problèmes du Darmstadt historique, encore si souvent convoqués et invoqués, ne sont ni tout à fait passés ni réellement de notre monde — les *Ferienkurse* appellent donc un ressouvenir plus qu'ils ne constituent des lieux de mémoire, s'il est vrai que la reconnaissance et la mise en histoire de ces derniers supposent un objet mort, définitivement coupé de sa tradition[5]. Pour que cette situation évolue, il y va donc d'une sorte d'impératif : il faut apprendre à se souvenir de Darmstadt.

2. Nous avons envoyé à une douzaine de compositeurs européens et américains les deux questions suivantes :

1) Quel souvenir emblématique, ou du moins significatif, garderiez-vous de votre passage à Darmstadt ?/ *What do you remember most about Darmstadt?*

2) Pour vous, que représente Darmstadt aujourd'hui ?/*What does Darmstadt mean to you today?*

3. Personne n'essaierait de recenser le nombre de reproductions du *Déjeuner sur l'herbe* de Boulez, Nono, Goeyvaerts et Maderna en 1952, ni de la vue de Boulez et Maderna derrière Stockhausen au piano en 1956. Ces images sont plus célèbres que leurs circonstances.

4. Voir ici-même, p. 5.

5. « On ne parle tant de mémoire que parce qu'il n'y en a plus. La curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire » (Nora, 1984, p. XVII).

BIBLIOGRAPHIE

Borio, G. (1998), « Analisi come processo di appropriazione storica : Webern e il circolo di Darmstadt », *Anton Webern, un punto, un cosmo*, LIM, Lucques, p. 47-92.

Borio, G. et H. Danuser (dir.) (1997), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach.

Destranges, E. (1888), *Souvenirs de Bayreuth. Parsifal, les Maîtres chanteurs*, Paris, Tressse et Stock.

Nora, P. (dir.) (1984), *Les lieux de mémoire*, vol. I « La République », Paris, Gallimard.